Enfance : Commentaire composé de la première séquence, p. 7-13

J'ai numéroté les lignes du texte et m'y réfère

Introduction

Séquence composée de deux blocs :

- dialogue entre deux voix sur la nécessité de l'autobiographie (réflexion sur l'impossibilité d'un genre)
- premier souvenir d'enfance (Natacha plonge des ciseaux dans la soie d'un fauteuil) qui prend une valeur métaphorique (concernant la création même de Nathalie Sarraute), scène souvent analysée comme emblématique

Importance des *incipits* qui donnent le *la* d'un livre, son mode d'emploi : ils déterminent *l'horizon d'attente du lecteur*.

1. Première constatation : importance du dialogue entre les deux voix, mais aussi des paroles prononcées qui suscitent des réactions chez l'enfant.
2. Deuxième constatation : importante présence de blanc, de points de suspension (qui suggèrent un manque, quelque chose à préciser à remplir + une oralité)

Problématique : Comment cet incipit, présentant les deux versants, théorique et pratique d'un souvenir de petite enfance, détermine notre lecture de l'ensemble du texte ?

On nommera N1 la voix la plus proche de l'enfant et N2, l'autre voix (souvent critique) selon suggestion de Françoise Calin (« Les Voix narratives dans *Enfance* : mise en question et mise en page de l'autobiographie » dans *Autour de Nathalie Sarraute,* p. 199-209).

1. Un dialogue innovant

Le procédé du dialogue n'est pas inédit dans l'autobiographie : dans *Origines* (1988), Annie Leclerc dialogue avec JJ Rousseau, à qui elle raconte sa vie. Dans *L'Enfant que tu étais* (1982), Alain Bosquet s'adresse à l'enfant qu'il était autrefois.

C'est dans cette première séquence que le lecteur découvre la structure dialogique d'*Enfance*. Le dialogue n'est donc pas cantonné aux pages liminaires d'*Enfance*, dont il organise la structure d'ensemble.

Dans cette première séquence, les deux blocs révèlent l'importance décisive de ce dialogue.

1. La théâtralité

Ce dialogue confère un caractère théâtral à l'autobiographie de Nathalie Sarraute, auteur elle-même de nombreuses pièces de théâtre : *Le Mensonge* (1967, créée par Jean-Louis Barrault), *Isma* (1970) *Pour un oui pour un non* (1983 : *Enfance* paraît pendant que la pièce est créée au théâtre des Champs-Élysées).

Dans le premier bloc :

On est en présence de deux voix familières l'une à l'autre : tutoiement. La forme dialoguée est marquée par des tirets, des jeux de questions/réponses, des interruptions. Les deux voix sont proches l'une de l'autre, mais connaissent des divergences.

Les tournures parfois familières comme *il n'y a pas à tortiller* donnent le ton dès le début (l. 5)

L'imitation de l'oral est signifiée par l'usage des points de suspension (les propos donnent l'impression de ne pas avoir été préparés d'avance ; les voix hésitent, cherchent leurs mots, ne terminent pas leurs phrases – ex l. 8…) → on est dans le registre de la conversation, réinventée avec son « naturel ».

Dans le deuxième bloc :

Les paroles de la *jeune femme chargée de s'occuper de* Natacha et de Natacha elle-même (10) sont intégrées dans l'énoncé pris en charge par la voix N1 de plusieurs manières :

- discours direct (isolé par guillemets)
- discours direct libre c'est-à-dire du discours direct intégré sans être isolé typographiquement, *Qu'est-ce que tu as fait, Tachok, qu'est-ce qui t'a pris ?* (l. 104).

La reprise des paroles prononcées produit un effet d'amplification.

2. Le dédoublement et sa vocation critique

On distingue une voix critique qui s'érige contre le projet autobiographique et une voix désireuse de se livrer à ce projet.

Qui est cette voix critique ? Qu'incarne-t-elle ? Plusieurs interprétations peuvent être avancées :

- il s'agit de la voix de la nouvelle romancière, de l'audacieuse créatrice (donc de Nathalie Sarraute elle-même) s'élevant contre un projet qui semble a priori réactionnaire, voire dépassé, tributaire d'une esthétique totalement codifiée, voire sclérosée.
- mais c'est aussi vraisemblablement une figure du lecteur virtuel (fidèle), connaissant l'œuvre de Nathalie Sarraute (et ayant par conséquent un certain horizon d'attente). C'est un « double idéal que tout lecteur projette » (Interview de Nathalie Sarraute dans *Lire*, 1983)

Un dialogue se met en place, d'ordre méta discursif, c'est-à-dire portant sur l'écriture, son projet, sa nature… On est bien dans cette « nouvelle autobiographie » qui fait pendant au Nouveau Roman ; le Nouveau Roman mettaient fréquemment

en scène des *scripteurs* confrontés à leur texte – terme de Jean Ricardou, repris par ARG –, tel Jacques Revel dans *L'Emploi du temps*.

3. L'évolution du dialogue au fil de la séquence

La deuxième voix (la voix critique) s'élève contre le projet d'écrire ses souvenirs d'enfance. Différents moyens sont employés, dont l'humour.

Imaginant ce qui a pu pousser N1 à se lancer dans ce projet, N2 songe d'abord

1. à la vieillesse (*peut-être que tes forces déclinent*)
2. puis au désir de *prendre sa retraite* (ce qui revient au même, allusion plaisante aussi à l'âge de Nathalie Sarraute, 83 ans lorsqu'elle publie *Enfance)*
3. puis évoque l'élément *le seul où tu aies jamais pu vivre* (8), c'est-à-dire qu'elle oppose à la démarche de l'autobiographie le rappel de la nature et de l'originalité de sa création.

La deuxième voix a pour caractéristique d'être très irrévérencieuse, narquoise (ce qu'on trouve chez les narrateurs de Sarraute en général).

Dans le deuxième bloc, le dialogue initial cède la place à N1, mais Nathalie Sarraute recrée un autre dialogue à l'intérieur de cette voix, entre la bonne d'enfant et l'enfant.

N2 intervient alors, mais de manière limitée : pour demander une précision l. 92. Elle collabore ainsi à l'établissement du souvenir d'enfance.

Ce procédé de dédoublement permet de poser la singularité de la démarche de Nathalie Sarraute.

2. La singularité de la démarche « autobiographique »

La mise en scène d'une lutte, d'une confrontation entre N1 et N2, vise à justifier le projet autobiographique et à le replacer dans le contexte de l'œuvre intégrale. Il s'agit de s'interroger sur la possibilité d'être original et créatif à partir d'une matière autobiographique.

Voyons d'abord quels risques court l'autobiographe.

1. Les risques de l'autobiographie

Ces risques sont énoncés par N2.

Les guillemets autour de la formule *« évoquer tes souvenirs d'enfance »* montrent bien le caractère stéréotypée de la démarche autobiographique : l'expression est un cliché ; elle est raillée par l'ironie ; elle rappelle en effet l'exercice de rédaction scolaire : « raconter un souvenir d'enfance ». Le caractère narcissique de cette tentation est « *dénoncée par l'emphase* » (Gosselin, p. 29) en particulier par la mise entre guillemets.

La critique affleure dans le choix du déictique *ça*, ligne 1. Ce pronom indéfini neutre a une valeur péjorative manifeste.

Le risque majeur est que ce soit du *tout cuit* (9, l. 43) du *fixé d'avance* : c'est-à-dire que l'écriture des souvenirs d'enfance s'appuient sur des lieux communs (précisément ce que Nathalie Sarraute refuse dans son œuvre). L'expression « du tout cuit » figure entre guillemets : elle est familière et revêt un caractère de critique.

Ce risque est que l'autobiographe ne fasse pas preuve d'imagination, n'ait pas l'esprit créatif, se coule dans un moule, des codes fixés par d'autres. N2 rappelle à N1 ce qu'est la véritable création ; elle utilise la métaphore spatiale *là-bas* (l. 24) qui fait suite à une autre métaphore *ton élément* (l. 18). Dans ce lieu, tout est à inventer, comme l'indiquent les questions l. 26-29.

2. La mise en œuvre d'une autobiographie inventive

Malgré ces mises en garde, la voix N1 sera toutefois investie du rôle de la remémoration. Il s'agit de saisir les souvenirs *Avant qu'ils disparaissent* (l. 50). Cette expression constitue le titre originellement prévu pour *Enfance.*

N1 est spectatrice des autres et de la scène dans la remémoration (*je vois*) : elle voit les ciseaux. Elle adopte alors le point de vue de l'enfant qui voit les autres, mais ne peut se voir : *je ne peux pas me voir* (l. 84). Mais ce point de vue est en partie brouillé, N1 ne voit pas aussi bien que l'enfant, les souvenirs n'apparaissent pas en toute clarté : *je la distingue mal* (dit-elle à propos de la bonne, 10)

N1 mime les paroles prononcées par l'enfant ; ce procédé tend à abolir la distance entre N1 et l'enfant qu'elle fut.

L'utilisation du passé composé et surtout du présent accentue cette fusion : ex. p. 11 *je le sens comme si je le faisais maintenant… je saisis brusquement etc.* On a une « *réitération dans le présent* », de l'événement (Gosselin, 45).

> « *La vision est constamment ramenée à la façon dont l'enfant perçoit le monde. Dans cette optique, toute l'œuvre de Sarraute consiste à retrouver ce genre de flou, d'innocence du souvenir de la petite enfance où ne survit quasiment que ce qui a été vivement ressenti, à l'exclusion de ce qui a été consciemment pensé* »
>
> Antony Newman, *Autour de Nathalie Sarraute,* p. 46.

3. Effet produit par le montage des deux blocs

L'effet principal, suggéré par l'assemblage dans la même séquence de ces deux blocs, est une mise en parallèle ; la narration du souvenir d'enfance est comme un miroir de la discussion qui a eu lieu entre N1 et 12.

Le lecteur est appelé à détecté une « analogie […] dans la refiguration au présent de cette scène passée qui revêt dès lors valeur de parabole » (Gosselin, 43).

C'est le sens de cette parabole qu'on voudrait analyser dans la 3e partie.

3. De la théorie à la pratique : le premier souvenir d'enfance

L'élection d'un souvenir d'enfance particulier

Ce souvenir n'est ni le premier, ni le seul souvenir de Nathalie Sarraute. Pourquoi a-t-elle commencé *Enfance* par celui-ci ? Quelles sont les raisons de ce choix

Le texte un caractère référentiel manifeste ; avec une grande économie de moyens, Nathalie Sarraute donne les indications essentielles à son lecteur l. 75-80.

Ces indications de la p. 10 ne sont pas d'une grande précision : « *en Suisse, à Interlaken ou Beatenberg, je devais avoir cinq ou six ans* » (10). On note l'approximation, le refus de la vérification. Il s'agit d'une manifestation de ce que P. Lejeune a nommé le « *tremblé de la mémoire* ».

→ Cette scène a été retenue par l'écrivain car elle lui a permis d'observer la présence de tropismes en elle-même. Dès lors, elle a un caractère emblématique du projet même de l'autobiographe.

Les paroles de la bonne et de la petite fille seules importent : la jeune femme n'a pas d'identité précise. On notera la répétition, lancinante, voire magique, des paroles prononcées par la bonne d'enfant. Le procédé est fréquent chez Nathalie Sarraute, qui, dans ses romans aiment reprendre une bribe de dialogue et broder autour d'elle (*Vous les entendez ?*, en 1972, est entièrement construit sur ce procédé). Dans *Enfance*, la phrase « Véra est bête » sera reprise plusieurs fois dans la séquence 52 (p. 187).

La phrase est dite en allemand : l. 61-72-128 et traduite en français : l. 72-129-133-139. Pourquoi l'allemand ? Parce que c'était la langue dans laquelle s'est exprimée la bonne. L'utilisation de l'allemand « *présentifie le passé* » (Gosselin, 43) : la bonne a formulé l'interdiction dans sa propre langue et c'est dans celle-ci qu'elle est remémorée. *« La narratrice les reproduit pour induire en nous l'ébranlement ressenti jadis par Natacha* » (Gosselin, 44) → Nathalie Sarraute cherche à nous faire faire l'expérience du tropisme, non à nous le faire comprendre intellectuellement comme Proust (voir ce qu'elle dit dans *L'Ère du soupçon*, p. 99)

> « *Pour ce qui est de Proust, il est vrai que ce sont précisément ces groupes composés de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs qui, traversant ou côtoyant le mince rideau du monologue intérieur, se révèlent brusquement au-dehors dans une parole en apparence insignifiante, dans un simple intonation ou un regard, qu'il s'est attaché à étudier. Mais – si paradoxal que cela puisse sembler à ceux qui lui reprochent aujourd'hui encore son excessive minutie – il nous apparaît déjà qu'il les a observés d'une grande distance, après qu'ils ont eu accompli leur course, au repos, et comme figés dans le souvenir. Il a essayé de décrire leurs positions respectives comme s'ils étaient des astres dans un ciel immobile. Il les a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer. Il a rarement – pour ne pas dire jamais – essayé de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement.*
>
> *C'est cela sans doute qui a fait dire à Gide qu'il a amassé la matière première d'une œuvre plutôt qu'il n'a réalisé l'œuvre elle-même, et qui lui a valu le grand reproche, que lui font aujourd'hui encore ses adversaires, d'avoir fait de « l'analyse », c'est-à-dire d'avoir, dans les parties les plus neuves de son œuvre, incité le lecteur à faire fonctionner son intelligence au lieu de lui avoir donné la sensation de revivre une expérience, d'accomplir lui-même, sans trop savoir ce qu'il fait ni où il va, des actions – ce qui a toujours été et ce qui est encore le propre de toute œuvre romanesque.* »
>
> Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », *L'Ère du soupçon*, 1956, Folio, p. 98-99.

Le texte prête une grande attention à la matière sonore (*le mot « zerreissen » rend un son sifflant, féroce* 11, l. 97) : Nathalie Sarraute est poète autant que romancière ; le langage, dans sa dimension sonore, matérielle, l'intéresse vivement.

On note le refus de l'autobiographie pittoresque ; la vie de Nathalie Sarraute enfant a un caractère romanesque, mais qu'elle refuse d'exploiter, en particulier sa vie « internationale » ; l'allemand est cité pour sa valeur poétique, non pour son pittoresque (Nathalie Sarraute insiste sur le signifiant).

Pourquoi s'intéresser et citer si précisément ces paroles ?

Parce qu'elles sont à l'origine d'un tropisme, d'une violente poussée intérieure chez l'enfant : « *sous leur pression, quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève… les paroles qui sortent de ma bouche le portent, l'enfoncent là-bas…* » (10, l. 68).

Le tropisme est une réaction à la parole dite.

2. Une image de l'écrivain et de son « élément »

Le premier bloc donnait déjà l'image d'un écrivain qui cherche : *tu avances à tâtons* (8, l. 25) ; voir les verbes *toujours cherchant, te tendant* (l. 25)

La « matière » première de l'écrivain est *l'informe, les limbes* (l. 40), ce qui est *vacillant* (l. 46), ce qui *tremblote* (l. 39), ce qui *palpite faiblement* (l. 48). Cette métaphore, fréquente chez Nathalie Sarraute, suggère la vie, le mouvement (ça bouge) : voir aussi l. 49.

Ce que l'écrivain souhaite atteindre se situe *hors des mots* (l. 48), dans la sensation et le tropisme. Il s'agit de quelque chose d'évanescent, fuyant, toujours prêt à disparaître (l. 50).

L'enfant mis en scène dans le deuxième bloc va commettre une action violente, irréversible : elle va *déchirer, saccager, détruire [elle fera] ce qu'on ne fait jamais, ce qu'on ne peut pas faire, personne ne se le permet* (11).

Or, cette petite fille est bien dans la même situation que l'écrivain qui va jeter aux orties l'autobiographie traditionnelle et renouveler profondément le genre. La petite fille transgresse une interdiction, l'écrivain les codes d'un genre.

3. La scène du canapé déchiré comme mise en abyme de la démarche de l'écrivain

Cet incipit permet d'établir un parallèle entre la démarche créatrice de la romancière et l'écriture d'une autobiographique : *c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit* (l. 46)

L'irrévérence de l'enfant peut être mise en parallèle avec celle de l'écrivain. Dans « L'enfant d'éléphant » Nathalie Sarraute désigne ainsi son rôle comme critique irrévérencieux qui dérange avec ses questions indiscrètes ; dans ce pamphlet de 1947, Nathalie Sarraute remet en question la position de Valéry dans le champ littéraire en montrant sa vanité, le caractère inessentiel de sa démarche etc. Or, à l'époque Valéry était considéré comme une gloire littéraire intouchable.

Si l'on observe ce qui sort du canapé crevé : « quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente » (13), on retrouve exactement ce que dit Nathalie Sarraute de la poésie :

> « *Pour moi, la poésie dans une œuvre, c'est* ***ce qui fait apparaître l'invisible****. Plus fort sera l'élan qui permettra de percer les apparences – et parmi ces apparences je compte ce qu'il est convenu de considérer comme « poétique » – plus grande sera dans l'œuvre la part de poésie* » (Nathalie Sarraute, « La littérature aujourd'hui » in *Tel Quel* n° 9, printemps 1962, p. 53)

Cette métaphore de la fente d'où sourd quelque chose d'indéfinissable (voir l'utilisation de l'indéfini *quelque chose*) correspond bien à la recherche de Nathalie Sarraute : derrière les apparences, il s'agit de traquer le tropisme, la vérité de la sensation et de l'émotion.

> On trouve souvent des fentes et des trous dans l'œuvre : par exemple la fente par où s'écoule de l'eau dans *Portrait d'un inconnu* et qui menace d'inondation
>
> Ou le *trou de mémoire* de la première séquence d'*Ici*, 1995, p. 11 (son dernier roman). La fente c'est forcément quelque chose qui inquiète, qu'on cherche à colmater, à boucher.

Une matière *grisâtre* s'échappe de la soie à ramages du canapé : « *quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente ».* Cet envers déconcertant annonce la métaphore sur laquelle s'arrête le texte : « *épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance* » (p. 277).

Qu'en conclure ? :
→ l'écriture doit percer un monde protégé pour faire apparaître des éléments troublants, inquiétants.
→ c'est aussi un risque que court l'écriture du récit d'enfance, qui va ainsi sortir de la convention et de ce qui est attendu. Nathalie Sarraute ne restera pas à la surface, « *la délicieuse soie à ramages d'un bleu un peu fané aux reflets satinés* » (l. 89), qui représente le pittoresque d'une enfance internationale ;
→ cette scène permet d'établir un contrat de lecture avec le lecteur d'*Enfance* : il ne faut pas qu'il s'attende à quelque chose de conventionnel, Nathalie Sarraute souhaite aller au-delà des apparences.

Cette scène de transgression et de libération annonce d'autres scènes similaires et apparaît comme une métaphore de la libération de l'écrivain : N1 a fait fi des objurgations de N2, de la même manière que l'enfant a passé outre la prohibition de la gouvernante.

> Autre ex. de transgression et de libération : en portant atteinte à la perfection jusque-là incontestable de la mère (en se disant qu'elle a une peau de singe, ou que la poupée de coiffeur est plus belle qu'elle), l'enfant fait front, même si cela s'accomplit dans la douleur (séq 22) ; quand elle touche un poteau de bois alors que sa mère lui a dit qu'elle mourrait si elle le touchait, elle s'élève et transgresse aussi l'interdit maternel (séq 6).

Enfance commence donc sous le signe de la **transgression**, avec la rencontre de la soie et des ciseaux ; planter les ciseaux dans la soie du canapé est un acte de **libération** pour l'enfant (qui fait fi de la prohibition de la gouvernante) et pour l'écrivain (qui fait fi de la voix qui barre l'entrée des sentiers battus des souvenirs d'enfance).

Les **ciseaux** hantent d'ailleurs le texte, comme on peut le voir avec l'illustration d'un livre de conte qui terrorise Nathalie Sarraute ou à la séquence 44, la scène où elle présente des ciseaux à Adèle, la bonne, mais pas dans le bon sens.

Conclusion

Un tropisme semblable à celui qui agite la jeune Natacha (poussée par l'autre, son interdiction) pousse la voix N1 a « évoquer [ses] souvenirs d'enfance » : cf. « *si je le ferai »* (12-13) et « *c'est de toi que me vient l'impulsion » etc.* (9-10)

« Je vous avertis, je vais franchir le pas » (p. 12, l. 112) *:* ces paroles peuvent aussi bien s'appliquer à ce que va commettre la jeune Natacha qu'être considérées comme une mise en garde de Sarraute elle-même (cf. l'avertissement a une valeur illocutoire ; il peut être à l'origine du pacte autobiographique ; par exemple chez Montaigne).

Nathalie Sarraute avertit qu'elle ne va pas faire quelque chose d'attendu.

Cette mise en garde concerne aussi la déception possible du lecteur : il peut ressentir la même déception que la jeune Natacha devant la matière grisâtre, informe qui se dévoilera à lui. Il n'aura pas à faire avec la soie chatoyante (c'est-à-dire avec les clichés de l'autobiographie), mais avec l'informe matière grisâtre (les tropismes, beaucoup plus inquiétants).

Le récit tout entier peut ainsi être envisagé comme l'« *aventure d'une transgression* » (Gosselin, 51)